Cuadernos

Historia 16

250 PTAS



La Generación del 98

Antonio Prieto

85

Cuadernos
Historia 16

Plan de la Obra

1. La Segunda República Española • 2. La Palestina de Jesús • 3. El Califato de Córdoba • 4. El Siglo de Oro, 1 • 5. El Siglo de Oro, 2 • 6. Faraones y pirámides • 7. La Castilla del Cid • 8. La Revolución Industrial • 9. Felipe II • 10. La medicina en la Antigüedad • 11. Los Reyes Católicos • 12. La mujer medieval • 13. La Revolución Francesa, 1 • 14. La Revolución Francesa, 2 • 15. La Revolución Francesa, 3 • 16. El Egipto de Ramsés II • 17. La invasión árabe de España • 18. Los Mayas • 19. Carlos V • 20. La guerra de la Independencia, 1 • La guerra de la Independencia, 2 • 22. La Hispania romana • 23. Vida cotidiana en la Edad Media • 24. El Renacimiento • 25. La Revolución Rusa • 26. Los fenicios • 27. La Mezquita de Córdoba • 28. La Reforma en Europa • 29. Napoleón Bonaparte, 1 • 30. Napoleón Bonaparte, 2 • 31. Los iberos • 32. Recaredo y su época • 33. Los campesinos del siglo XVI • 34. La Inglaterra victoriana • 35. El Neolítico • 36. Los Aztecas • 37. La Inglaterra isabelina • 38. La II Guerra Mundial, 1 • 39. La II Guerra Mundial, 2 • 40. La II Guerra Mundial, 3 • 41. Tartessos • 42. Los campesinos medievales • 43. Enrique VIII • 44. La España de José Bonaparte • 45. Altamira • 46. La Unión Europea • 47. Los reinos de taifas • 48. La Inquisición en España • 49 Vida cotidiana en Roma, 1 • 50. Vida cotidiana en Roma, 2 • 51. La España de Franco • 52. Los Incas • 53. Los comuneros • 54. La España de Isabel II • 55. Ampurias • 56. Los almorávides • 57. Los viajes de Colón • 58. El cristianismo en Roma • 59. Los pronunciamientos • 60. Carlomagno, 1 • 61. Carlomagno, 2 • 62. La Florencia de los Médicis • 63. La Primera República Española • 64. Los sacerdotes egipcios • 65. Los almohades • 66. La Mesta • 67. La España de Primo de Rivera • 68. Pericles y su época • 69. El cisma de Aviñón • 70. El Reino nazarita • 71. La España de Carlos III • 72. El Egipto ptolemaico • 73. Alfonso XIII y su época • 74. La flota de Indias • 75. La Alhambra • 76. La Rusia de Pedro el Grande • 77. Mérida • 78. Los Templarios • 79. Velázquez • 80. La ruta de la seda • 81. La España de Alfonso X el Sabio • 82. La Rusia de Catalina II • 83. Los virreinatos americanos • 84. La agricultura romana • 85. La Generación del 98 • 86. El fin del mundo comunista • 87. El Camino de Santiago • 88. Descubrimientos y descubridores • 89. Los asirios • 90. La Guerra Civil española • 91. La Hansa • 92. Ciencia musulmana en España • 93. Luis XIV y su época • 94. Mitos y ritos en Grecia • 95. La Europa de 1848 • 96. La guerra de los Treinta Años • 97. Los moriscos • 98. La Inglaterra de Cromwell • 99. La expulsión de los judíos • 100. La revolución informática.

Rufino González, 23 bis
28037 Madrid. Tel. 304 65 75

ISBN: 84-7679-286-7 (Fascículos)
ISBN: 84-7679-287-5 (Obra completa)
Depósito legal: M-8087-1997

Distribución en quioscos: SGEL
Suscripciones: Historia 16. Calle Rufino González, 23 bis
28037 Madrid. Tel. 304 65 75

Fotocomposición y fotomecánica: Amoretti S.F., S.L.
Impresión: Graficinco, S.A.
Encuadernación: Mavicam
Printed in Spain - Impreso en España

Historia 16

Precio para Canarias, Ceuta y Melilla: 275 ptas., sin IVA, incluidos gastos de transporte.

Indice



Dos de los intelectuales más característicos del 98: en portada, José Martínez Ruiz, Azorín (por Gamonal, *La Esfera*, 25-4-1914); izquierda, Miguel de Unamuno



Azorín
(por Bernardino de Pantorba,
***La Esfera*, 1924)**

La Generación del 98

Antonio Prieto
Catedrático de Historia de la Literatura.
Universidad Complutense de Madrid

Siempre conviene recordar, porque no todo lo mece la melancolía. El *laudari a laudato viro,* ser alabado por un hombre famoso, que Cicerón extiende en sus *Epistulae ad familiares* (5, 12, 7) y L. A. Séneca conduce en sus *Epistulae ad Lucilium* (102, 16), es una de las tantas predicaciones que el Renacimiento recoge y transforma, uniéndolo a un famoso verso fijado por Horacio en su *De arte poetica,* 173: *Laudator temporis acti,* elogiador del tiempo pasado, con lo que se denunciaba el vicio de la vejez de denigrar el presente y elogiar el pasado, el manriqueño:

Cómo a nuestro parescer
cualquier tiempo pasado
fue mejor.

El vitalismo renacentista, que cree en la situación del hombre como medida de todas las cosas, elogiará, renacerá el tiempo pasado de los clásicos, no por una melancolía o desengaño de vejez, sino *familiarmente,* para convivir con el pasado y fortalecer la afirmación del presente, dentro a veces de la conocida disputa entre los antiguos y modernos que tanto corrió. Se salvaba así el vicio de vejez de que cualquier tiempo pasado fue mejor y la prepotencia juvenil de que su actualidad borraba el pasado. Con ello podría precipitar ahora el recuerdo del Azorín joven, mentor de la Generación del 98, que juraba y perjuraba no querer leer a nuestros clásicos y que, andando muchos años y entre sus varias contradicciones, le confesaría a Marino Gómez-Santos (*Pueblo,* 20 enero, 1958): *Yo vivo literariamente en el siglo XVI.* Lo que no le impediría como curiosidad elogiosa asistir cotidianamente al cine, hasta el extremo de provocar la extrañeza de Baroja: *¡Qué barbaridad, este Azorín! ¡Yo no sé cómo puede soportar diariamente eso del cinematógrafo!*

Pero antes de proseguir por la vereda azoriniana, vayamos un poco con el recuerdo, que sabido es que el olvido, antes de serlo, quizás fuera grande amor que cubrió un presente. Acorde con el *laudari...* ciceroniano, cuando Ariosto va cerrando las octavas de su *Orlando Furioso,* que es excelente síntesis renacentista, nos presenta al navegante que, llegando a puerto, encuentra a los amigos que le dan la bienvenida y cuyos nombres *(laudari...)* va registrando, comenzando con las damas como Verónica Gambara o Vittoria Colonna y siguiendo con cardenales literarios y poetas como Trissino, Molza, Aretino, Bembo, Tasso, etcétera. Es el sentido de inmortalizar e inmortalizarse mediante la palabra. Por lo que no es nada extraño que cuando Jerónimo de Urrea traduce en romance castellano el poema de Ariosto, introduzca en estas octavas a *sus* autores españoles, como Juan de Heredia, Luis Zapata, Garcilaso, Pedro Mexía, Cetina, Castillejo, etcétera, y dentro de un tiempo que suma pasado y presente para salvar vicios de vejez y prepotencias de actualidad.

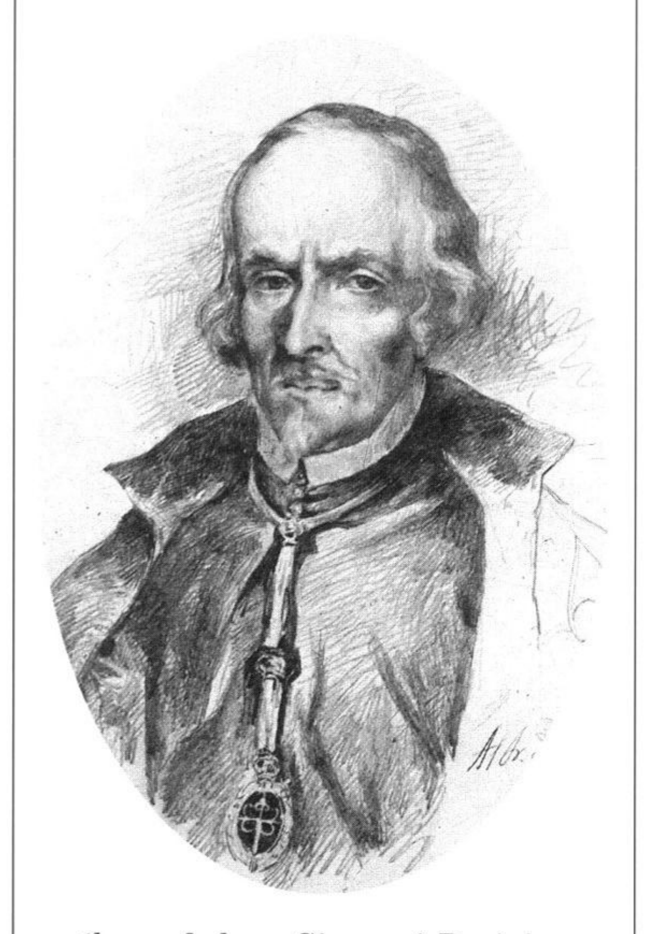
En este cauce irán creciendo los *laureles de Apolo* y los *Cantos de Caliope* que tanto transitaron nuestra Edad de Oro. Claramente, con un sentido generacional, el sevillano Fernando de Herrera va situando en sus *Anotaciones* a distintos poetas y humanistas, o se conjunta, básicamente, la antología *Flores de baria poesía,* en la que preside el número de composiciones de Gutierre de Cetina y Juan de la Cueva. Y muy significativamente, Francisco Pacheco concibe y realiza su *Libro de retratos* donde, distintamente a Paulo Jovio y sus *Elogia,* late un empeño generacional que busca la memoria para sus insignes sujetos, el apoyo colectivo y un sentirse famoso en alabar a los preclaros ingenios de su presente, a los que a veces acompaña con sus propios versos.

El *Libro de retratos,* como es sabido,

no es sólo literario, sino que en él aparecen músicos (Peraza, Pedro de Madrid...), maestros de armas, nobles como Luis Ponce de León, etcétera. No obstante, no es un libro nacional en aquel sentido de preocupación por Roma, construyendo un pasado para un futuro, que alentaron Augusto y Mecenas animando a Horacio o a Propercio y creando la *Eneida* de Virgilio. Este camino *nacionalista* lo correrá en parte nuestra poesía épica renacentista, mas no el sentido generacional de textos como el *Libro de retratos* de Pacheco. Salvando muchas distancias, que intentaré apuntar, quiero esbozar con este pasado, que un sentido nacional, histórico, podríamos encontrarlo en nuestro *Regeneracionismo,* mientras que una conveniente asociación literaria la hallaremos en la voluntad de Azorín por salvarse en la llamada Generación del 98, conviviendo —a veces malamente— con movimientos culturales como el Modernismo o el Novecentismo.

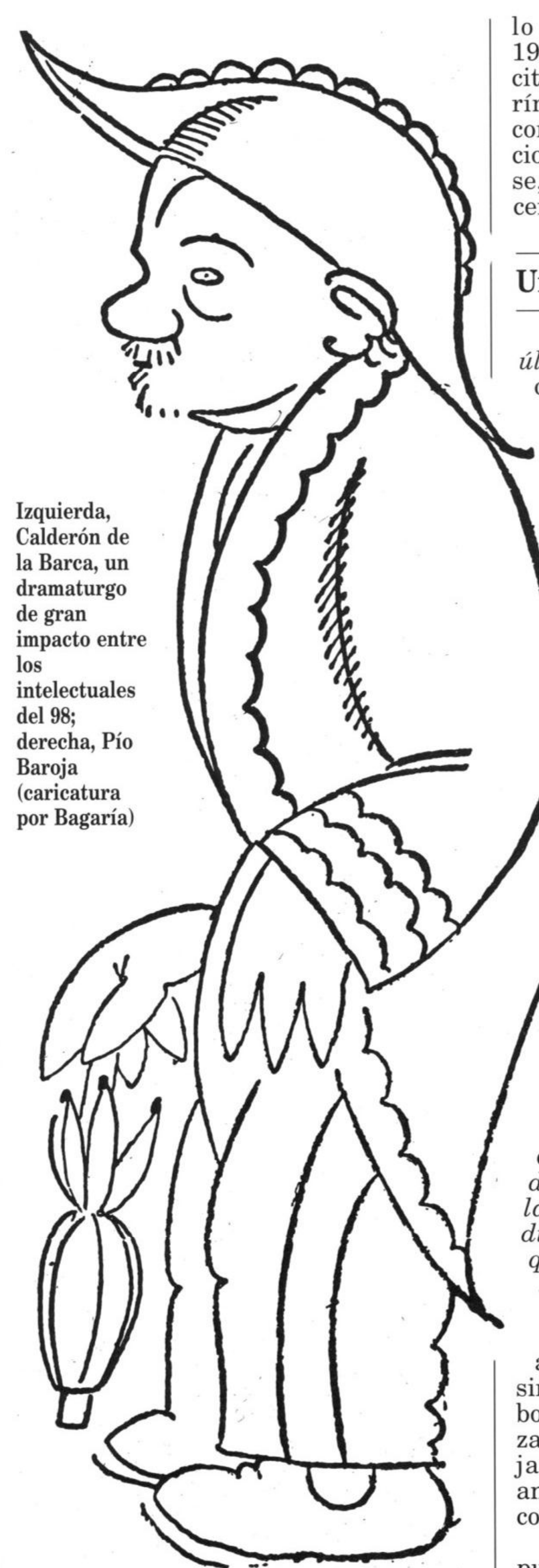
Las delimitaciones, como el juego didáctico de las generaciones, son siempre imprecisas, o expuestas a controversia, porque la obra literaria es un hecho único e irrepetible que exterioriza el estado de ánimo de un autor que, como la misma vida, evoluciona. Si esto parece evidente en un solo autor, aún crece más la diferenciación cuando se trata de un conjunto de obras que, expresando a distintos autores, quieren agruparse para *formar* un grupo o asociación generacional que intente salvar la individualidad, *personalidad,* de la obra literaria. Evidentemente se dan actitudes generacionales ante un hecho histórico o una proclamación cultural que sirven para matizar distingos entre grupos como, por ejemplo, el Modernismo y el 98. Unos y otros, conjugando el horaciano *laudato temporis acti* para afirmar su presente, acudirán a la resurrección de El Greco, y este acudir al pasado —en el que luego me detendré— vale, según creo, para matizar diferenciaciones. Pero siempre, sin olvido de lo que toda obra es exteriorización de un estado de ánimo que puede evolucionar hasta la contradicción.

Puesto que Azorín es el más empecinado e interesado defensor de la Generación del 98, por aquello de salvarse con la salvación del grupo, recordemos la abierta oposición entre su madura dedicación a los clásicos, con señales bibliográficas, y aquel su artículo *Somos iconoclastas* publicado en el número 10 (enero de 1904) de *Alma española.* En este artículo afirmaba tajante: *Podemos asegurar que ninguno de los jóvenes del día ha leído a Calderón, a Lope y a Moreto (o al menos si los han leído no los volverán a leer: lo juramos), y que no son pocos los que sienten un íntimo desvío hacia Cervantes.* El párrafo, con su uso plural, está apuntando a una situación generacional, y es curioso que, por



análogas fechas, Giovanni Papini pretendiera fundar una revista titulada *Iconoclastia* —que se haría realidad en *Leonardo*— y escribiera con parecido desdén su artículo *La cultura italiana.* Mas aún dentro de la lógica evolución azoriniana hacia el afecto de los clásicos, cuando en 1913 publica *Clásicos y modernos* ataca el *inconsciente, estrafalario e inverosímil* teatro clásico, citando como negativo ejemplo *El mágico prodigioso* de Calderón. Poco después, en 1920, Azorín edita *Los dos Luises* y entonces, *El mágico prodigioso* es un *hermoso drama* y aquel que *nos atrae profundamente entre todas las obras de Calderón,* hasta apreciar-

lo como *obra maestra.* De enero de 1904, en *Alma española,* a la última cita de 1920, se ha mantenido en Azorín —y se seguirá manteniendo— su constante idea de una marca generacional que arrope y en la que arroparse, no obstante la rebeldía a ella de tan cercanos amigos como Pío Baroja.



Izquierda, Calderón de la Barca, un dramaturgo de gran impacto entre los intelectuales del 98; derecha, Pío Baroja (caricatura por Bagaría)

Una visión del arte

En las memorias de Baroja, *Desde la última vuelta del camino,* ciertamente que se detiene en *Nuestra generación,* opinando de paso que debería llamarse de 1900 y no de 1898. Pero Baroja, más que definir ese *nuestra,* lo que escribe es una respuesta personal a Ramón Gómez de la Serna cuando éste prologó en *Prometeo* el *Manifiesto futurista para españoles* de Marinetti, o bien retoma cuestiones individuales que le habían animado a trazar el cuadro bohemio de *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox,* y al que en gran medida responde Valle Inclán en *Luces de bohemia* con la presencia de Rubén Darío.

Distintamente a Azorín, con el que seguirá paseando, en Baroja no se da una evolución clásica y, más o menos, mantendrá aquella confesión expuesta en 1908, cuando prologa su edición de *La dama errante: [soy] más enemigo que amigo del pasado; por tanto, un tipo antihistórico, antirretórico y poco tradicionalista* que, consecuentemente, tomará *sus asuntos, no de la Biblia, ni del romancero, ni de las leyendas, sino de los sucesos del día, de lo que ve, de lo que oye, de lo que dicen los periódicos... En el fondo, soy un impresionista.* Con ello, Baroja se manifestaba distante no ya del Rubén Darío que atendía a Berceo o a la poesía cancioneril y leyendas, sino del Darío que, siguiendo a los simbolistas, jugaba con una métrica arcaizante y procedimientos y léxico del lejano pasado, en cauce en el que se animarían Manuel y Antonio Machado con notables calidades.

Poco antes, en 1902, Baroja había publicado *Camino de perfección,* nove-

la que obtendría buena acogida y que Azorín considerará como la mejor del novelista vasco, por su parentesco generacional con *La voluntad* azoriniana. Efectivamente, el Antonio Azorín de *La voluntad* y el Fernando Ossorio de *Camino de perfección* encarnan el símbolo de un aburrimiento vital, el desaliento y cansancio de una época que parecen mostrar una prueba del desastre nacional y pesimismo del 98. Dentro de ello, en los caminos de Fernando Ossorio se alimenta una expresiva percepción pictórica, muy barojiana, detenida tanto en la naturaleza como en los cuadros de El Greco. Y precisamente El Greco es buen motivo para distinguir los caminos que corren el 98 y el Modernismo.

A finales de noviembre del 1900 permanecen en Toledo Azorín y Baroja, invitados por Julio Burell, antiguo compañero y periodista, gobernador civil de la provincia en esas fechas y futuro ministro de la Gobernación. Es el mismo Burell que acompañaría el cadáver de Max Estrella en las valleinclanescas *Luces de bohemia,* entre esperpento, nostalgia y melancolía. Cuarenta años más tarde, en *Luna en Toledo* (Madrid, 1941), Azorín nos comunica: *Ha habido en el fondo de la generación del 98 un légamo de melancolía. En reacción contra la frivolidad ambiente, esos escritores eran tristes. Triste era El Greco y triste era Larra...,* con lo que dedicará extensos párrafos para explicar qué significó El Greco para el 98. El texto azoriniano constituye, posiblemente, el más importante testimonio y análisis para relacionar al pintor toledano y al 98.

Pero este análisis azoriniano se elabora en 1941, mucho tiempo después de aquella estancia toledana de 1900, y Azorín mira ya el comienzo de siglo con perspectiva de historiador, objetivando y analizando lo que fueron sensaciones de un hombre en el pasado, al que eleva a la pluralidad de esos escritores. Realiza así un distanciamiento parejo al ejecutado en las *Memorias inmemoriales,* cuando convertía su yo en X y comenta en *El cardenal Romo: ... la visita que en 1900 hicimos a Toledo fue capital para el desenvolvimiento de la escuela,* entendiendo el descubrimiento de El Greco como esencial para el 98 y especificando: *Fuimos a Toledo no como frívolos curiosos, sino cual apasionados. Nos atraían los monumentos religiosos. En ellos se encarna la nacionalidad española.*

Visitaron *los del 98* esos monumentos con auténtica voluptuosidad y —continúa Azorín— de *esa sensación voluptuosa, era forzoso que pasáramos al prístino espíritu. El arte había de conducirnos a la pura espiritualidad. De otra manera, la comprensión de España hubiera sido incompleta. Y el tránsito de un mundo a otro, de la región sensual a la región etérea, nos lo facilitaba El Greco, en quien el arte, el más refinado y moderno arte, se alía al fervor más intenso en el espíritu (...) y ya, con el fervor contemplativo, nos hallamos dentro, plenamente dentro, de la Historia de España.*

El Greco, un fervor

De 1900 a 1941 (de *El alma castellana* a *Madrid*), las menciones azorinianas de El Greco son casi una constante, aunque más frecuentemente en los primeros años. Pero entiendo que es a partir de 1912 (*Castilla* y los artículos sobre el 98 recogidos en *Clásicos y modernos*), cuando Azorín se sitúa ante el pintor cretense con espíritu analítico para delimitar qué significó El Greco en su teórica generación. Hasta entonces creo que la aparición del pintor en los textos azorinianos es la constatación —para los lectores de hoy— de una intensísima *vivencia* —no concepto todavía— que no suscita ni requiere explicación histórica: El Greco, simplemente, es *sentido* por Azorín, pero no ha sido elevado a símbolo de nada. Es un sintomático *fervor* que sólo años después adquiere la categoría de signo generacional y de símbolo del *alma castellana,* en sus aspectos de serena hidalguía y tradicionalidad. Pero ese fervor es compartido al igual por grupos y escuelas bien diferentes: de una parte, por ejemplo, Baroja y sus personajes y, de otra, el modernismo catalán de Rusiñol, en una posición casi idéntica, que aúna y armoniza, en este aspecto y en esta primera etapa, a modernistas y noventayochistas.

De la visita a Toledo en 1900 surgen, como es sabido, episodios análogos relatados por Baroja en *Camino de perfección* y por Azorín en *Diario de un enfermo* y en *La voluntad.* Y en los tres textos podemos comprobar unas sensaciones de afinidad indudables ante la



**Toledo
(por El Greco,
Metropolitan Museum,
Nueva York)**

contemplación de la pintura de El Greco. En las dos primeras novelas azorinianas, el autor ha utilizado los textos del homenaje al pintor que el grupo efectuó mediante la publicación de un único número del *Mercurio,* en 1901: *Toledo* donde se describe cómo pintaba El Greco, que informa toda una secuencia narrativa —23 de noviembre (7 tarde)— de *Diario de un enfermo,* y *La tristeza española,* que pasará a ser el final del capítulo IV de la parte II de *La voluntad.* Ya antes, en el artículo *Gracián* publicado en 1900 —y creo que es la primera mención— Azorín ha utilizado el estilo pictórico de El Greco como elemento comparativo con el estilo gracianesco. Y nos habla de *grises, azules, desmadejados y retorcidos personajes,* comparados con *los laberintos, logomaquías y negruras de la «Agudeza».*

Observemos la adjetivación: *desmadejados, retorcidos, laberíntico, negro...* A través de estos primeros textos azorinianos, la *voluptuosidad* a que aludirá en 1941 no parece ser algo placentero. Efectivamente, El Greco produce en ellos una sensación *atormentada,* absolutamente acorde con las inestables psicologías de sus personajes: el *enfermo* de su primera narración, cuya hipersensibilidad le hace llorar de *admiracion y angustia* ante el *divino Greco,* y que *ve* así las figuras pictóricas que de tal modo sacuden su sensibilidad: *Sus personajes alargados, retorcidos, violentos, penosos, en negruzcos tintes, azulados violentos, rojos, palideces cárdenas —dan sensación angustiosa de la vida febril, tumultuosa, atormentada, trágica.* Es una sensación que se refuerza poco después al comentar el retrato del cardenal Tavera.

Diario de un enfermo, dedicado A la memoria de Domenico Theotocópuli... es, desde luego, un libro *apasionado* y *mórbido,* utilizando los adjetivos que Azorín utiliza en él para calificar el amor que siente por Teresa de Jesús: *Yo amo a esa atormentada mujer con amor apasionado y mórbido. Diario* es un libro de *melancolía —Estoy jadeante de melancolía, siento la «angustia metafísica»—* y un libro *atormentado* que traduce, casi románticamente, el absurdo existencial del vivir. De ahí la *vida atormentada* que trasluce y de ahí esa visión angustiosa —casi *metafísica* también— que nos da El Greco y de la sensación que producen sus personajes, que aparecen nimbados de los adjetivos *siniestro, retorcido, violento, penoso, negruzco, angustioso, tumultuoso, atormentado, trágico, sombrío, crispado, amojamado, acongojado, exasperado, febril, loco, cruel, tormentoso...* Y todo ello para concluir con que es la esencia de un *pueblo de aventureros locos y locos místicos.*

La grandeza española

Al año siguiente, en *La voluntad* (1902), el tono ha variado muy poco.



Sigue siendo casi inevitable la unión entre El Greco y mística, mediante la sintomática cita de Teresa de Jesús, unida al nombre del pintor en la palabra de Yuste: *... pero Cisneros, Teresa de Jesús, Theotocópuli, Berruguete, Hurtado de Mendoza... esos no han vuelto, no vuelven...* exclama melancólicamente Yuste, que siente *algo indefinible en las callejuelas de Toledo o ante un retrato de El Greco,... u oyendo música de Vitoria...* Parece como si, en la línea de *Diario de un enfermo,* los discursos de Yuste van encaminando la *angustia metafísica* hacia una angustia de contenido *histórico* y no exis-

tencial, entonando no la lamentación de la inanidad del vivir, en donde el *implacable Tiempo* convierte en ceniza todo afán de lucha, sino la elegía de *la vieja España..., legendaria y heroica.*

Los *aventureros locos y locos místicos* son ya, en la prosa azorinina, *el espíritu austero de la España clásica,* que informan *místicos inflexibles, capitanes tétricos, almas tumultuosas y desasosegadas* —como Teresa de Jesús o Larra— o *pintores tormentarios* como El Greco, cuyos personajes siguen siendo descritos como seres *retorcidos y angustiados,* tal vez producto del *adusto y duro panorama de los cigarrales de Toledo,* al igual que los *maciegales de Avila* son la clave del *ardoroso desfogue lírico de la gran santa.*

Pero ya en *La voluntad*, Azorín nos da una nota de historia coetánea: en Baroja —bajo el nombre novelesco de Olaiz, como en *Diario de un enfermo*— quien *ha infundido entre los jóvenes intelectuales castellanos el amor al Greco* y en su despacho contempla Antonio Azorín una fotografía de *El entierro del Conde de Orgaz,* en que la ringla de píos hidalgos, escuálidos, espiritualizados, extiende sus manos suplicantes y alza extáticos sus ojos. Bajo esa sombra tutelar se planea en la novela el histórico homenaje a Larra en el cementerio de San Nicolás.

En *Antonio Azorín* (1903) aparece un nuevo cuadro adornando las mismas paredes del despacho del protagonista: el autorretrato de El Greco, que mira



Izquierda, Mariano José de Larra (grabado de *La Ilustración Artística*, 1895). Derecha, santa Teresa de Jesús en éxtasis (copia en dibujo de la estatua de Elías Martín, *La Ilustración Española y Americana*, 1875)

con melancolía a quien frente a él va embujando palabras en las cuartillas. Y junto al Greco, Van Dick, Velázquez, Adelardo Zorrilla y, lo que estimo revelador, un dibujo de Ramón Casas, el modernista catalán que realizara un espléndido retrato a lápiz de Baroja.

En los años siguientes, esa visión atormentada de El Greco no parece ceder. Se nos habla de *cuadros hórridos de El Greco y santos estáticos y dolorosos* en el artículo *Política: la decadencia, de fantasías y devaneos,* para ambientar antiguas iglesias castellanas, o se contraponen las *caras rechonchas, gordas, coloradas* de los labriegos, a las *caras escuálidas, cárdenas, chupadas...* de los hidalgos, *conforme los retrata El Greco.* Pero esta última cita creo que es significativa porque la afinidad Greco = Teresa de Jesús, es decir Greco = mística, parece resquebrajarse para caminar en la dirección más concreta de Greco = hidalgo castellano. Así, en *La ruta de don Quijote* (1905), al describir a uno de los *académicos* de Argamasilla, se escribe que *don Luis sería uno de estos finos, espirituales caballeros que El Greco ha retratado en su cuadro famoso del entierro.*

Observamos que los anteriores adjetivos, *escuálidos y espiritualizados,* se traducen por *finos y espirituales,* es decir, ha desaparecido la sensación *atormentada.* Y es que al mismo tiempo, el hidalgo castellano —no únicamente los *aventureros locos y locos místicos*— va configurándose en la obra azoriniana como una de *las raíces de España:* ese es el lema del artículo *Un hidalgo contenido* en *Los pueblos* (1905). En él, el hidalgo del *Lazarillo* irrumpe con tanta fuerza que se convertirá en tema recurrente azoriniano. *Es en 1518, en 1519, en 1520, en 1521 o en 1522. Este hidalgo vive en Toledo.* Y lejos de ridiculizar el prurito de honor de ocultar su pobreza, termina: *Esta es la grandeza española: la simplicidad, la fortaleza, el sufrimiento largo y silencioso bajo serenas apariencias; ésta es una de las raíces de la patria...* (Muchos años después, en *Memorias inmemoriales,* dirá de él que es *la neta tradición española,* y confiesa que el personaje constituye una de sus *grandes predilecciones,* de sus *sinceras simpatías.)*

Ahora bien, llegados a este punto, cercanía de los términos Toledo = hidalgo del *Lazarillo* = El Greco y sus *finos y espirituales* caballeros, hacía casi obligada la fusión. Naturalmente, cuando la visión *atormentada* del pintor no fuese ya una sensación de espiritualidad doliente y extremosa, sino el símbolo de una raíz española de órbita bien distinta: la fortaleza, el sufrimiento *contenido,* es decir, no expresado *tormentosamente,* sino bajo la apariencia de una equilibrada, armónica *serenidad.* Por supuesto, entre la visión subjetiva y romántica primera y esta nueva concepción contenida y ponderada, hay que situar un hecho decisivo: la aparición de *El Greco,* de Manuel B. Cossío, en 1908.

Las viejas ciudades

En su obra, Cossío se refiere a la serie de retratos de personajes desconocidos que conservamos de El Greco, con palabras que estimo que son la clave de la posterior identificación azoriniana (en *Castilla,* de 1912) del *Caballero anciano,* del Prado, con el hidalgo del *Lazarillo,* tornado a Toledo desde su Valladolid natal, cargado de años y de melancolía. Porque a propósito de los retratos de personajes desconocidos, Cossío escribe que *si la Historia sale perdiendo, la creadora fantasía poética gana con esta ignorancia en que vivimos de la mayor parte de los personajes retratados... Ante el retrato de un personaje conocido, todos, aun sin quererlo, vaciamos el efecto que nos produce en el molde que de él llevamos formado. Los desconocidos, en cambio, tienen para el estudio y el goce valor universal, análogo al de los tipos creados por los grandes poetas. Con la pérdida del nombre propio, que en este caso es una limitación, ganan la individualidad genérica... y de esta suerte se elevan a significar para la fantasía contempladora, en vez de un determinado individuo, la esencia individualizada de la raza.*

Y siguen extensos párrafos que desarrollan la idea, hasta un punto tal que la ejemplifica en la práctica, al sustentar la ideal identificación de esa cabeza inolvidable del *Caballero anciano* con la representación genérica del *clásico hidalgo castellano,* corporeizado por Cervantes en Diego Miranda, el *Caballero del Verde Gabán.* En la misma línea de fantasía histórica, y respondiendo a análoga concepción, Azo-



Detalle central de
El entierro del conde Orgaz
(por El Greco,
iglesia de Santo Tomé, Toledo)

rín elige en Castilla a *otro* clásico hidalgo castellano, ahora también sin nombre, anónimo, *desconocido,* como el retrato de El Greco: el hidalgo del *Lazarillo,* que ya previamente había elevado a símbolo de una de las raíces españolas.

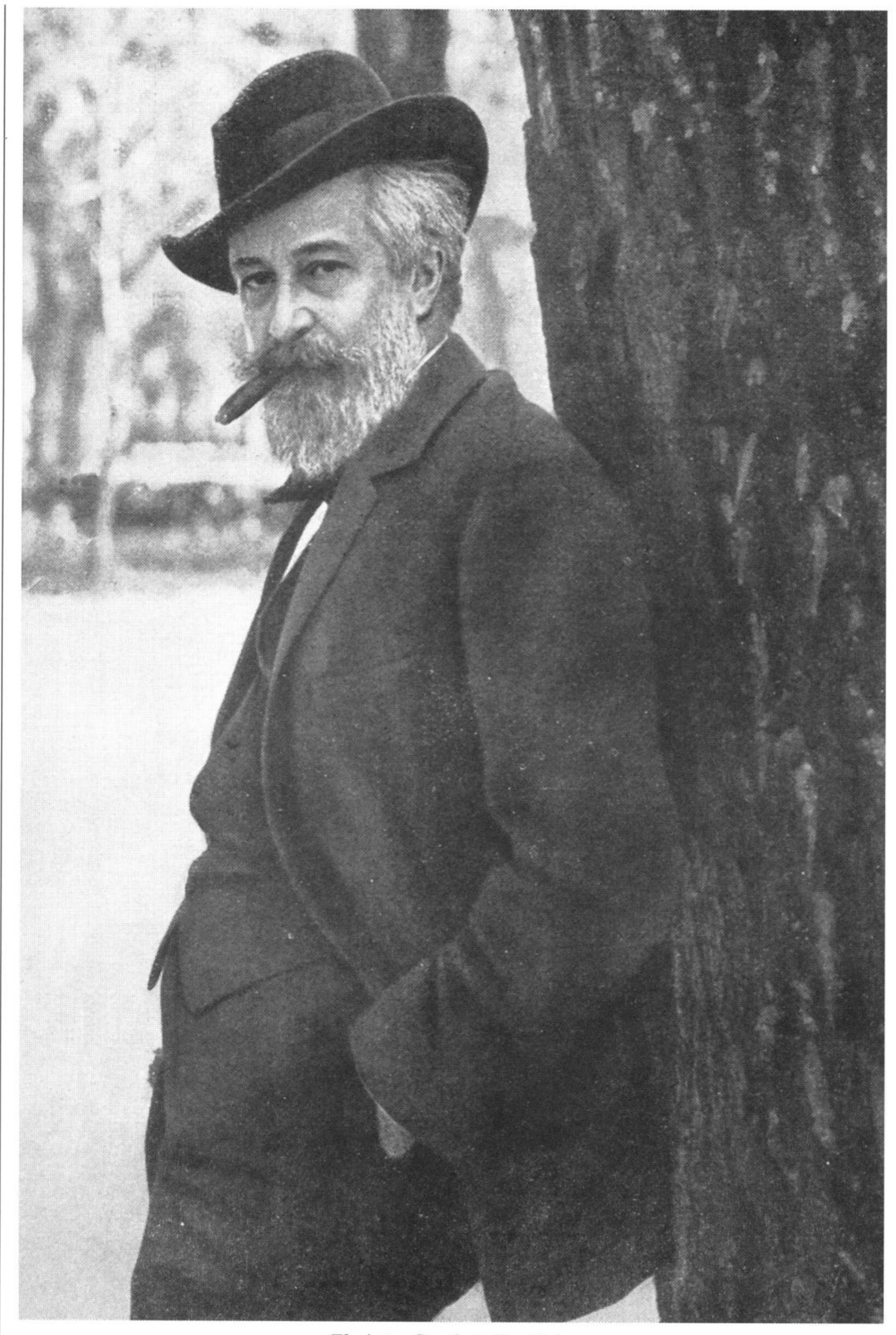
Y es entonces y no antes, según creo, cuando El Greco adquiere la significación para Azorín, y la posterior crítica literaria, de *clave del 98:* una significativa predilección generacional se convierte en elemento conceptual, que Azorín *analiza,* ahora ya con cierta perspectiva histórica. Así, en los célebres artículos de *ABC* de 1913 sobre *la generación de 1898* —recogidos en *Clásicos y modernos*— será el *fervor por El Greco* una nota caracteriológica. Y aún explicitará más ese fervor haciendo en *El tricentenario de El Greco* —artículo que anticipa la celebración de ese centenario en el próximo abril de 1914— la relación de los juicios sobre El Greco, desde su evolución en el siglo XVII, es decir, *la marcha de El Greco hacia su actual estimación.*

En esas *distintas etapas,* Azorín comienza citando, en época moderna, a diversos nombres hasta llegar a Cossío (1897), *que más tarde había de escribir el más importante libro sobre nuestro pintor.* Pero al llegar a 1900, Azorín ha de volver la vista unos años atrás para aludir a la admiración por el pintor cretense de *Santiago Rusiñol y un núcleo de literatos y pintores,* que habían levantado en Sitges un monumento al pintor del XVI. Y sólo tras señalar esta primacía alude a *otro grupo de escritores castellanos a la cabeza de los cuales marchaba Pío Baroja...,* para añadir, significativamente: *El descubrimiento de El Greco realizado por esos escritores se halla enlazado con el entusiasmo por las viejas ciudades españolas, y en especial por Toledo... Libro capital a este respecto es el «Camino de perfección», de Pío Baroja.*

El párrafo, evidentemente, está cargado de sustanciosa información. Primero, la obligada mención de Baroja y su *Camino de perfección.* Pero la lectura de la aludida novela barojiana no hace sino corroborar lo sostenido en líneas anteriores: la *atormentada* y romántica visión de El Greco en 1902 responde, efectivamente, a un fervor casi místico que se compagina con la hiperestesia del personaje de Fernando Ossorio, pero no con el concepto noventayochista —posterior— que identifica a los personajes de El Greco con la raíz española del hidalgo castellano, símbolo de las viejas ciudades.

En la novela barojiana, El Greco comienza por ser una sensación de color, *jugoso, caliente, vivo* (cap. XXI), pero el capítulo XXII, brevísimo, se dedica a narrar la impresión recibida por Fernando ante la contemplación de *El entierro del Conde de Orgaz,* primero hundido en la *oquedad lóbrega* de la iglesia y súbitamente iluminado por un torrente de luz que penetra por la cúpula: *...aparecieron severos personajes, almas de sombra, almas duras y enérgicas, rodeadas de un nimbo de pensamiento y de dolorosas angustias. El misterio y la duda se cernían sobre las pálidas frentes. Misterio y duda* son la síntesis de la impresión recibida. Es decir, como en *Diario de un enfermo.* la traslación pictórica —la supuesta traslación pictórica— de la aludida *angustia metafísica* que aniquila a ambos personajes novelescos. Fernando Ossorio, *algo aterrado,* descansa su vista en la blancura y la *Luz Eterna de la parte superior.* Pero es demasiado: *...sintió como un latigazo en sus nervios, y salió de la iglesia.* Y el *misterio* —el del cuadro, el de la vida, el del propio Ossorio— continúa: *En otras ocasiones, cuando estaba turbado, iba a Santo Tomé a contemplar de nuevo «Enterramiento del Conde de Orgaz», y le consultaba e interrogaba a todas las figuras* (cap. XXV).

Al igual que en *Diario de un enfermo,* el retrato del cardenal Tavera arranca a Baroja una descripción *terrible: ...era un marco pequeño que encerraba un espectro, de expresión terrible, de color terroso, de frente estrecha, pómulos salientes, mandíbula afilada y prognata.* Incluso se dice que la mano izquierda se apoya *despóticamente* en un libro: seguimos ante la pura *sensación* subjetiva. Y una sensación *atormentada,* nunca la serena contemplación de la obra de arte que Cossío *enseñó* a ver en la pintura del cretense, *símbolo* de un pueblo y unas ciudades, pero no la expresión de locos alucinados. Porque si la expresión *atormentado* —dedicada a la par al Greco y a Teresa de Jesús— es la tónica de aquel primer Azorín devoto del pintor, será la de *terrible,* la que configure la visión de Baroja en *Camino de perfección.* Así, cuando Ossorio con-



El pintor Santiago Rusiñol, gran admirador de El Greco, retratado en el Retiro hacia 1915 *(La Esfera)*



**Cervantes,
el escritor preferido
de los intelectuales del 98
(grabado de *La Ilustración Española y Americana*,
1872, iluminado por E. Ortega)**

templa el *Entierro* de noche casi no puede soportarlo: *Fuera por excitación de su cerebro o porque las llamaradas de los cirios iluminaban de una manera tétrica las figuras del cuadro, Ossorio sintió una impresión terrible, y tuvo que sentarse en la obscuridad, en un banco, y cerrar los ojos.* (cap. XXVIII).

Pero la situación novelesca que permite esa contemplación nocturna se une a otra de las noticias del artículo azoriniano de 1913: el entusiasmo del modernismo catalán, anterior en unos años al entusiasmo castellano.

Respeto y fanatismo

Los personajes barojianos están con el gobernador (el mismo de *Diario de un enfermo,* el citado Julio Burell) y se charla tras la cena de cuestiones de arte: *Después se citó al Greco. Alguien contó que dos pintores impresionistas, uno catalán y el otro vascongado, habián ido a ver «El entierro del Conde de Orgaz» de noche, a la luz de los cirios* (cap. XXVIII), y deciden repetir la experiencia, que a Ossorio le parece *una irreverencia monstruosa,* dada la situación en que se encuentran *con el cerebro enturbiado por los vapores de vino.* Pero los dos pintores impresionistas y la visita nocturna son absolutamente históricos, como es bien sabido: Rusinol había relatado en *La Vanguardia,* en 1894, las circunstancias de esa visita, en un artículo, *El personal,* que se recogerá después en el libro *Impresiones de arte.*

Cuando Baroja está en Toledo en 1900, han transcurrido al menos seis años desde que Zuloaga —el aludido pintor vascongado—, venido expresamente desde París para ver el cuadro, había logrado, sobornando con diez duros al sacristán de Santo Tomé, que le enseñase el célebre cuadro, a las diez de la noche, nada más llegar a la ciudad, sin que su impaciencia le permitiese esperar a la apertura de la iglesia por la mañana.

El episodio hubo de tener lugar entre 1890 —en que Zuloaga llega a París desde Roma y comparte con Rusiñol, Uranga y Jordá un piso en la isla de San Luis— y 1894, en que el pintor y poeta catalán publica el artículo aludido. Todo el conjunto de esas colaboraciones de Rusiñol en *La Vanguardia,* reunidas en *Desde el Molino* e *Impresiones de arte,* son reveladoras para la exacta comprensión de la posición ante la pintura de El Greco de los escritores y artistas de fin de siglo. E insisto, como afirmé al principio de estas líneas, que esa posición es bastante afín en dos grupos tan aparentemente dispares como los representados por el prerrafaelista e impresionista Rusiñol, es decir, el riquísimo modernismo catalán, y el grupo de naciente y castellanista 98.

Rusiñol nos hablará en estos artículos, sobre todo en *El Greco en casa,* de la desmedida admiración de Zuloaga por el pintor griego, rayana en esa época en la idolatría: en el piso de la Isla de San Luis se rendía culto al Greco, hacia el que sentían, fundamentalmente Zuloaga, un *respecto rayano en fanatismo* y una admiración que *fue madurando en su espíritu y en él echando raíces, hasta convertirse en devoción intensísima.* Vivían tan en contacto con el admirado pintor que sólo faltaba para él un plato a la mesa. De ese estudio y de esa admiración saldría la manifiesta influencia de El Greco en la pintura de Zuloaga, que Rusiñol señala en esos artículos de 1894. *El Greco fue desde entonces y es fácil que siga siendo su maestro favorito... En sus obras marcóse la influencia del pintor... Retratos a media luz, fondos obscuros, cabezas veladas en la sombra, han sido siempre sus asuntos predilectos, sus temas favoritos...* En esa línea, es absolutamente explicable la admiración de Azorín por Zuloaga, a quien llamará *pintor de España,* al dedicarle, en 1940, su *Pensando en España* y donde le insta, en el *Epílogo,* a que pinte *la apoteosis de Cervantes.* Y seis años después, en *Memorias inmemoriales,* hablará de su *mundo poético, creado con materiales de España, de la España auténtica.* Creo que hasta aquí el hecho artístico es perfectamente explicable y acorde. Pero, ¿cómo podemos compaginar en el entonces prerrafaelista Rusiñol la adhesión botticelliana con el fervor místico-religioso hacia El Greco?

Datos e información histórica de primera mano no faltan, en esa conexión de El Greco con el modernismo catalán. El propio Rusiñol (y más tarde Utrillo y Jordá, también testigos presenciales, volverán a relatarlo) escribió un artículo extraordinario de viveza, interés y humor, *El Greco en casa,* relatando la

compra de dos Grecos por parte de Zuloaga en París, procedentes de la colección del barcelonés Pau Bosch, Zuloaga declarará: *Amigos míos, este es el día más feliz de mi vida. Uno, fui expresamente a Toledo para ver el «Entierro» del gran Greco, y hoy me devuelve la visita. Velázquez es grande, pero grande es su profeta. Delante de El Greco, boca abajo todo el mundo.* Y lloró conmovido y besó la frente de los santos —san Pedro y la Magdalena— que los cuadros representaban.

El mismo día que los Grecos entraban en la casa de los cuatro amigos, pensó Rusiñol *en llevarles a Sitges,* donde el pintor catalán era promotor de las llamadas *Festes modernistes.* Ya habían tenido lugar las de 1892 y 1893. La de 1894 adquiere un cariz especial: en ella se pasearon procesionalmente los dos Grecos adquiridos y se procedió a su solemne instalación en el Cau Ferrat, mientras al certamen poético organizado asistía en pleno el modernismo catalán. La Pardo Bazán se preguntaba al año siguiente: *¿Qué sería ese pueblo de Sitges y ese cenáculo del Cau donde se sacaban en procesión pública y solemne cuadros de El Greco...?*

Son episodios perfectamente conocidos. Pero repito la pregunta anterior. ¿Qué pudo ver en El Greco el modernismo catalán que valoró de esta manera su obra, anticipándose a la *revelación* noventayochista? Desde luego no pudo ser la identificación de su pintura con el alma castellana, con los hidalgos toledanos, con las raíces intrahistóricas de la raza. Tendríamos, en tal caso, que arrinconar todos nuestros conceptos sobre el modernismo.

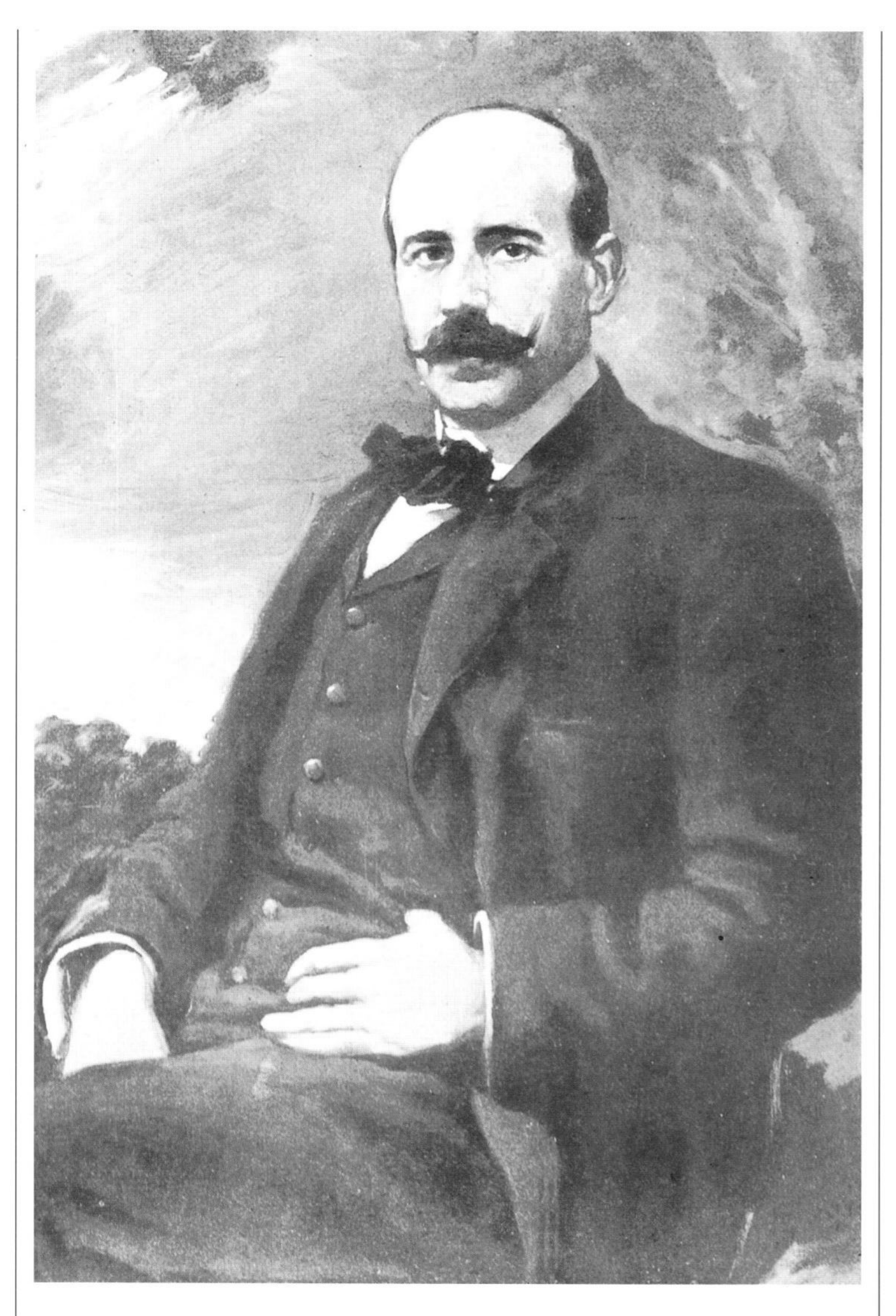
Misterio y sueño

Tal vez la clave nos la dé el propio Rusiñol. En el artículo citado, *El Greco en casa,* alude al desfile de visitantes. Entre ellos se cita a un músico (que ya había aparecido en los artículos de *Desde el Molino*) en medio de la bohemia parisina que están viviendo los artistas catalanes y que ahora llegaba *convertido al misticismo, pero a un misticismo terrestre con asomo de anarquista,* que intenta *formar una devoción nueva vistiéndola con un arte primitivo...* y que encontró *en el sentimiento de El Greco algo de antiguo y de nuevo.*

Notemos la expresión *el sentimiento de El Greco.* Por vía sentimental, El Greco suscita sensaciones que van del delirio al éxtasis. Es decir, unas *vivencias* de exaltación de los sentidos, que brotan de lo que consideran una pintura profundamente *apasionada* y sensitiva. *Es ese dibujo ingenuo, esa falta de ciencia, ese colmo de pasión de una mano que corre por orden del pensamiento...* Ven en los Grecos una especie de *mística* de la pintura, que traduce una sentimentalidad espiritualista que está, naturalmente, en el ojo del espectador, pero que enlaza con la corriente del modernismo religioso coetáneo. Y en ese misticismo tienen cabida por igual Botticelli y El Greco.

Cuando Rusiñol y Zuloaga viajen a Italia —mientras los Grecos quedan al cuidado de Uranga— un pintor italiano, *fervoroso partidario del misticismo moderno* —recordemos al citado músico de París—, será su cicerone en una *Florencia a plena luz* que van recorriendo, para terminar ante la *Primavera* botticelliana: *¡...allí estaba la hermosa, la infinita, la sublime primavera del simbolista Botticelli!* El calificativo de *simbolista* será constante en la prosa de Rusiñol para referirse al pintor florentino. Y contemplando poco antes, en el Louvre, sus frescos —en *La oración del domingo*— ese simbolismo ya ha aparecido cargado de connotaciones místico-religiosas: *oración, altar, arrobamiento, místicas sensaciones.* A ellas se unen dos sensaciones nuevas: *misterio* y *sueño.* (Recordemos a Baroja y su visión de El Greco: *misterio y duda.)* Y de ese sueño y de ese misterio cargado de símbolos, surge la literaria y modernista descripción de la pintura botticelliana, trazada a golpe de sensaciones de connotaciones religiosas: *Ese aroma, que es quizá el del incienso de aquel arte, el cantar sagrado de los salmos del color, el candor seráfico de una pintura sin mácula...* Ante su *aroma* se mecen en sueños *que nos alejan de la tierra, en líneas que suben como espirales de mirra, en sonoridades de órgano...*

Y pocos años después, más dentro aún del mundo de la sensación, nos dará la visión de un Botticelli casi decadente de *Oracions,* en 1897: *¡Oh serafics primitius! ... Tu, enigmàtic Botticelli, lira dels boscos, poeta dels mitjos tons: de les línies perdudes, simbolista enamorat de les flors esgrogueidas, de les plantes malaltisses...*



Ignacio Zuloaga,
***pintor de España*, según Azorín,**
(dibujo de Gamonal, *La Esfera*, hacia 1914)

Cuando Rusiñol vuelve de Italia —*El regreso*— allí están sus Grecos esperando. Pero la espiritualidad del cretense resiste toda comparación con el mundo de arte contemplado: *Podéis estar contentos del maestro que os ha lanzado a la tierra, ¡oh, Santos de la gloria! ¡Podéis jactaros de ser en cuadro algo de lo que fuisteis en vida!*

No creo, en definitiva, que la disposición sentimental ante los primitivos o ante un Botticelli sea radicalmente distinta de la adoptada ante El Greco por los modernistas catalanes: son pintores *misteriosos,* que pintan el *espíritu,* cargados de símbolos y que pueden llegar a producir una sensación de delirio o éxtasis. Si bien por la vía de una contemplación *atormentada,* análogo sensacionismo subjetivo es el adoptado por Azorín o Baroja a principios de siglo. Creo que sólo a partir de 1912 aproximadamente, tras la lectura del libro de Cossío, El Greco adquiere en las páginas de Azorín —artífice del concepto de 98— la idea de *tradicionalidad* y de *melancolía.* La mística se aleja para aproximarse a la intrahistoria. Y ya en esa línea podemos acercarnos a la lectura de un poema tan noventayochista —y tan tradicionalmente personal— como el que León Felipe en su ancianidad y bajo el retrato del *Caballero anciano* que presidía, junto a una cruz, su dormitorio mexicano, compuso como expresión y símbolo de *El español desconocido.* Ese retrato de El Greco no puede ser el hidalgo del *Lazarillo.* Se equivoca Azorín. Ese caballero es la representación de *la Gran España.* Una España, donde *la luz de Castilla,* la maravillosa *luz de España,* tenía el don de *hacer crecer los milagros / como las espigas...*



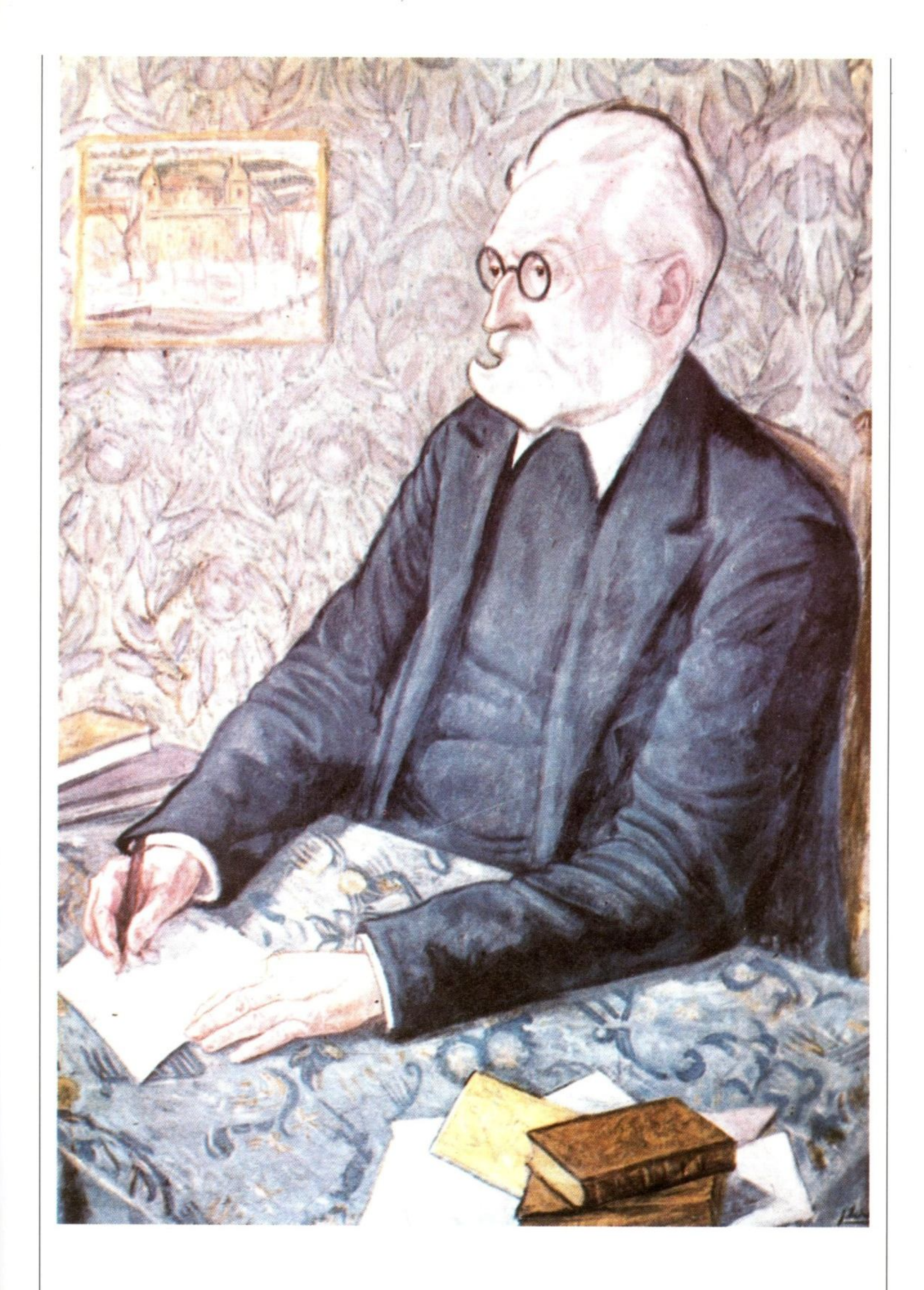
Y León Felipe construye, como un nuevo mito en su poesía el de la España del XVI, *donde el hombre desconocido, el hombre de la calle, el «average spaniard» podía ser un santo.* El misterio increíble de la mirada de ese caballero desconocido es que El Greco supo pintar unos ojos que habían visto a Dios. Y eso sabe muy bien León Felipe que sólo puede darse en el ámbito de lo prodigioso. El prodigio de una *substancia española* que *nunca se ha vuelto a producir.*

La densidad del poema de León Felipe nos conduciría, relacionándolo con Unamuno, a una dimensión algo ajena a estas páginas, para las que únicamente cabe recordar cómo León Felipe iba repitiendo respecto al sentido azoriniano de El Greco: *Azorín dice de él no sé qué cosas / y le afilia con cierta novela picaresca / Lo que él dice no es nada... / No es eso... no es eso / Es otra cosa.*

Así que regresemos al comienzo, cuando era conveniente recordar, porque no todo lo mece la melancolía, y los ojos del *Caballero* de El Greco, en su polisemia, también podrían ser la mirada de alguien que retiene la ida de una vida que fue intensa y hermosa. O los ojos desengañados, porque habitaron la ferviente ilusión, de un Joaquín Costa cuando lo visita el joven socialista Ramiro de Maeztu que cree en una regeneración de España.

Libertad y belleza

Con su fino instinto levantino, Azo-



Izquierda, Valle Inclán por Echea (*La Esfera*, 1915). Arriba, Miguel de Unamuno (por Juan de Echevarría, CARS, Madrid)

rín siente el valor que tiene la compañía de sentirse en una generación desde la que forma, con Baroja y Maeztu, el famoso grupo de los *tres,* coincidiendo en sus diatribas contra el alcoholismo o la prostitución, en sus ideas sobre la regeneración de España o en su común reacción ante el estreno, en 1901, de la *Electra* de Galdós o el discurso de Unamuno en los Juegos Florales de Bilbao en 1902. Y es después, contra la propia individualidad y evolución de Baroja, Unamuno o Maeztu, cuando Azorín intenta formalizar su Generación del 98. Literariamente, ese 98 no tiene la composición y unidad del Modernismo que rige Rubén Darío en su tertulia de *El gato negro* en la madrileña calle del Príncipe y al que, cuando viaja, le pide Villaespesa que regrese porque necesitan *su dirección para luchar.*

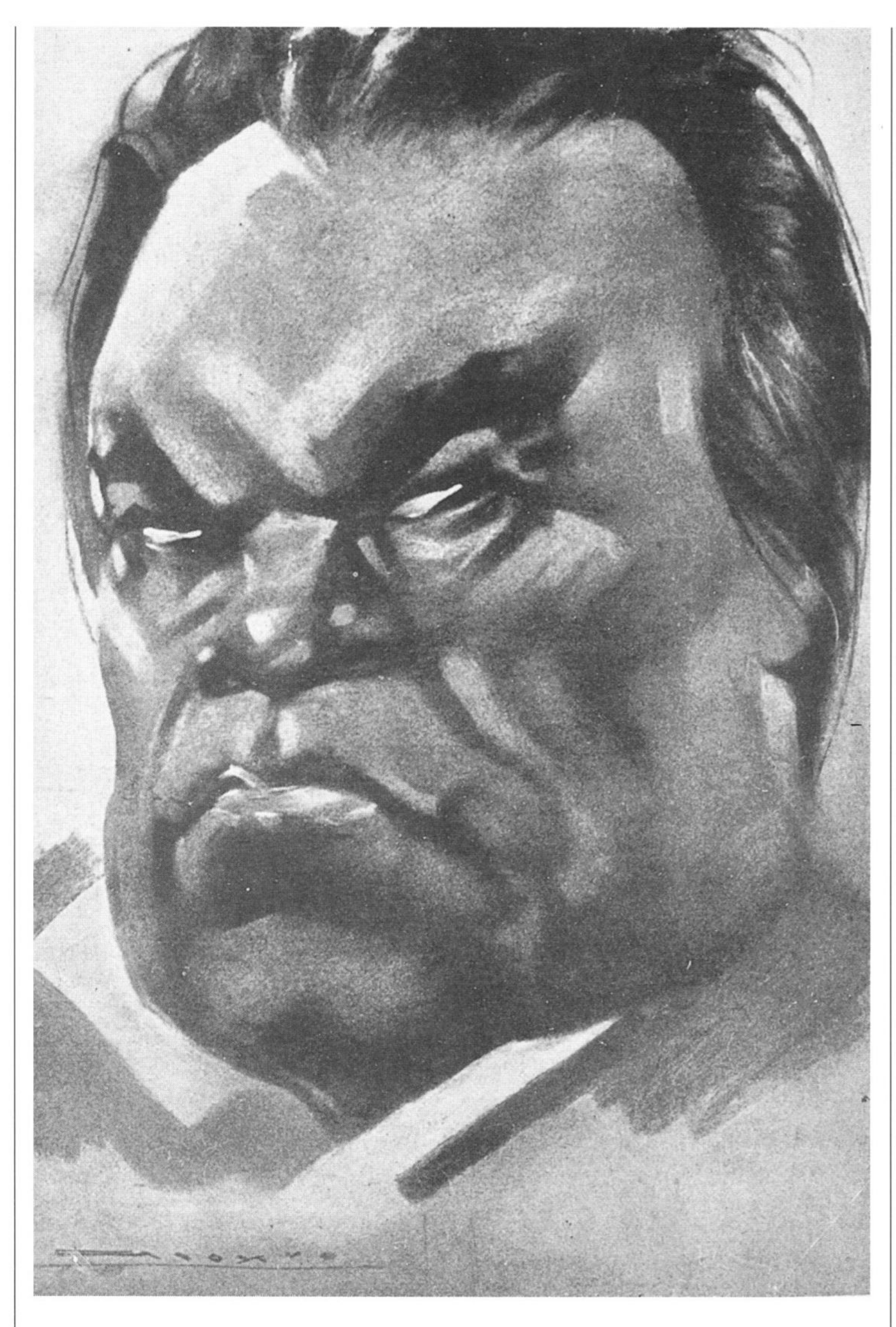
Es el Rubén al que don Juan Valera en cartas de 1888 ha elogiado por *Azul,* donde advierte una *rara quintaesencia* que elabora elementos románticos, parnasianos y simbolistas. El maestro Rubén al que Salvador Rueda le pide que le prologue *En tropel,* para el que Rubén traza su *Pórtico,* donde escribe de *flores sangrientas de labios carnales,* fecundando una sinestesia que será característica modernista. Y donde habita ese *movimiento de libertad hacia la belleza* que definirá como modernismo Juan Ramón Jiménez y que Valle Inclán, en 1902 —en *La Ilustración Española y Americana*—, entiende como una *tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y la intensidad.*

Naturalmente que este Modernismo, con sus colores predilectos (violeta, malva, lila, marfil), sus olores, sus jardines otoñales e instrumentos musicales (arpas, clavicordio...) o animales fastuosos, tuvo sus detractores como en el padre Mir o en el Ferrari que compuso el soneto jocoso *Mézclense sin concierto, a la ventura,* y hasta un *Tenorio modernista,* escrito por Pablo Parellada, que corrió por las tertulias. Entre esos detractores del Modernismo, aunque en distinta medida, está el Baroja que, por ejemplo, en el capítulo VI de *Paradox* refleja a los modermistas con una acusación sobre Rubén Darío que recogería Valle Inclán en *Luces de bohemia.* Y con ella llega Baroja en sus memorias al apartado II de *Nuestra generación,* donde oye cómo para López Silva y sus amigos, *modernista y esteta eran palabras sinónimas de pederasta* o abiertamente ataca la *tendencia del prerrafaelismo,* con la mención de Rossetti y Ruskin, *como un avance más continuo y más discreto de la estolidez y de la absurdidad de la postguerra.*

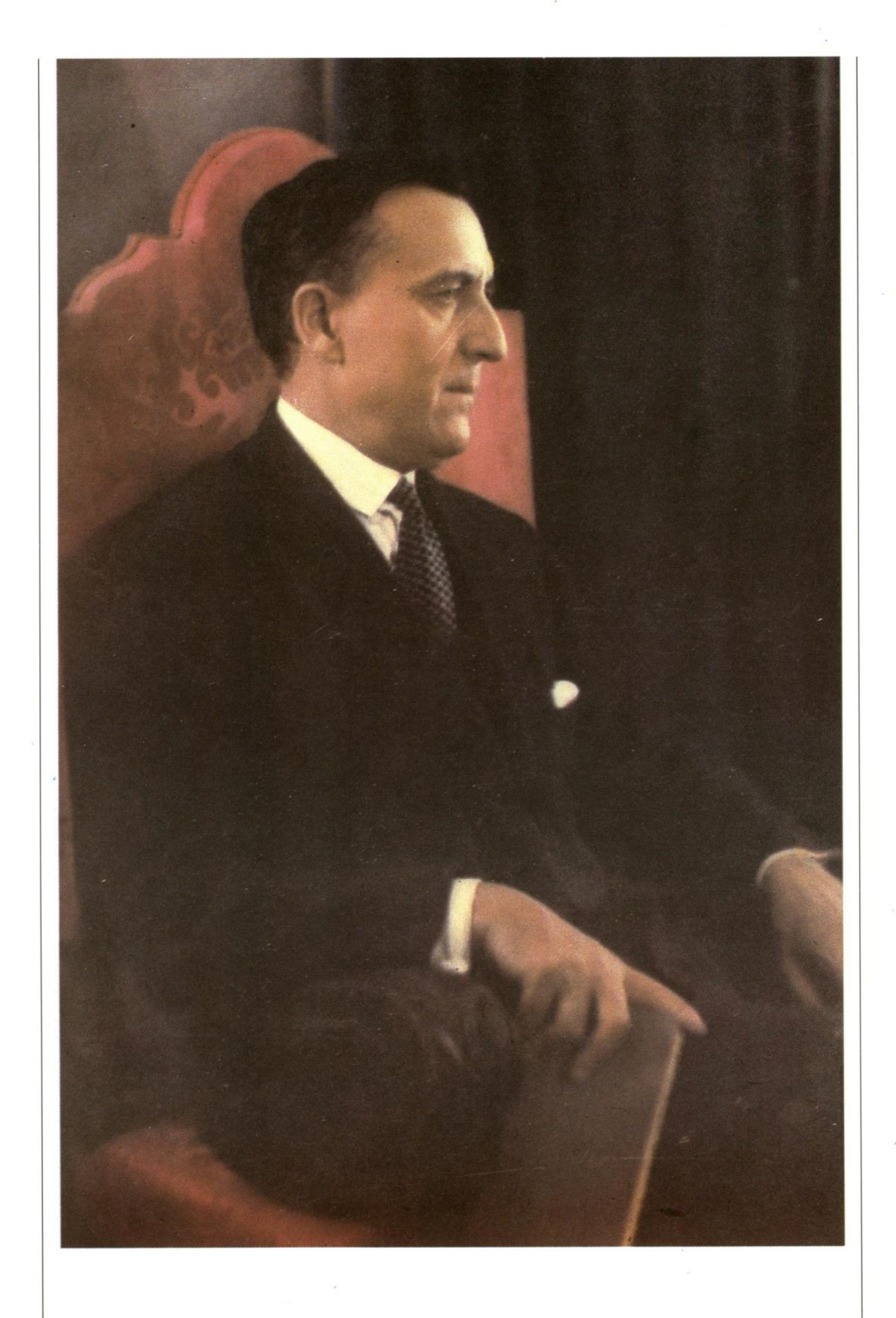
Toda la coherente trayectoria narrativa de Baroja es una vereda opuesta a la senda modernista, como en gran parte lo es la trayectoria de Azorín, cuyo sentimiento de El Greco ya vimos distante del sentimiento e interpretación modernista. Y en gran medida lo es porque el camino de Baroja responde a un individualismo difícil a la asociación, como lo es la honda preocupación existencial que anima a Unamuno. Pero Baroja, especialmente *Camino de perfección,* es lo más afín que tiene Azorín para formar su Generación. Para celebrar el éxito de *Camino de perfección,* Azorín le organiza un banquete a su amigo (que se refleja en *La voluntad*), al que asistieron Galdós, Maeztu, Valle Inclán, Ortega Munilla, etcétera.

El protagonista de *Camino de perfección* se mueve por un desencanto y pesimismo enlazable con el Manuel de *Mala hierba,* especialmente con ese capítulo VIII de la II parte en la que un repatriado de Cuba se acerca a Manuel y juntos mendigan y se acercan a Madrid. Análogamente, el protagonista de *El árbol de la ciencia* muestra su afinidad con el Fernando Ossorio de *Camino* y el Luis Murguía de *La sensualidad pervertida.* En Andrés Hurtado de *El árbol* es un desencantado, entre abúlico e inquieto intelectual, que responde un tanto al desastre de Cuba referido en la parte VI de la novela. En Andrés, como acción interior, Baroja proyecta su intelectualizado nihilismo, su pesimismo bañado por la lectura de Schopenhauer, que conducirán al protagonista al suicidio como final de la *comedia de la vida* denunciada en el capítulo X.

Existe en esta esbozada trayectoria del personaje barojiano una aparente negociación del final *regeneracionista* de Manuel que tan poco gusta a Blanco Aguinaga en su *Juventud del 98.* Pero es que en este final, sobre la trayectoria pesimista señalada, juega una concepción apriorística emanada del folletín —del que tanto gustó Baroja—



Rubén Darío,
uno de los mentores del 98
(dibujo por Alonso, *La Esfera*, 1927)



Ramiro de Maeztu

y la inherente simpatía del autor por sus personajes tras muchas páginas de trato. En todo caso, el regeneracionismo quedaría negado, desbordado por la vida real, e incluso ironizado, si recordamos que el inicial capítulo de la II parte de *La busca* se titula sarcásticamente *La regeneración del calzado y el león de la zapatería.*

Con ello, desorganizando el grupo azoriniano de los *tres,* Baroja se alejaba no ya del Maeztu que tan distintamente correrá su preocupación por España, sino del Maeztu joven que visita a Joaquín Costa y en su artículo *Españolismo joven,* 1899, en *Las noticias,* se levanta esperanzado frente al *descorazonado Costa.*

En cierta medida, y si la cronología no fallase, la apuntada trayectoria de Baroja parece partir de la única novela de Costa, *Ultimo día del paganismo y primero... de lo mismo,* editada en 1917, y en la que el pensador aragonés trabajó en los últimos años de su vida cuando, ya desengañado, está retirado en Graus. Póstuma e incompleta es una novela histórica de la España romana del siglo IV, cuya acción es frecuentemente interrumpida por disgresiones ideológicas. En ella es evidente la correspondencia entre su protagonista, Numidio, y su autor. Porque Numidio, que intenta *regenerar* las provincias romanas luchando contra la plaga del caciquismo y en favor del campesinado pobre, lleva en su trayectoria ideológica la carga de ideas que ha ido defendiendo Costa a lo largo de su actividad regeneracionista. En Numidio, Costa siente lo que está perdido de aquella lucha suya y fe en el porvenir de España, porque el pueblo no quiere aceptar el regeneracionismo propuesto por Numidio, quien se retira cargado de triste escepticismo y desencanto.

El regeneracionismo

La novela de Costa no termina aquí, sino que tiene un extraño final en el que Numidio inventa el telescopio y, al contemplar las estrellas, muere de la impresión, entrando en el nirvana. Y si el final de la novela está marcado por un triste pesimismo, también existe como una luz esperanzadora que el protagonista hace descansar en su hijo, en su herencia, y en un pueblo que comienza a hablar de un mítico caudillo llamado Habis.

Este mítico camino del tarteso Habis no es el que siguió Baroja, sino el final desengañado de Numidio, acaso porque España estaba muy lejos de la fortuna de un Mecenas y un Augusto que le dieran al presente de España, como lo tuvo Roma, el pasado mítico que su actualidad necesitaba para correr el futuro. El mito —y es amor— con el que Antonio Machado, en sus *Consejos* de Juan de Mairena, va pensando que *es posible que un pueblo que tenga algo de Don Quijote no sea siempre lo que se llama un pueblo próspero, pero que sea un pueblo inferior: he aquí lo que yo no concederé (...) Porque algún día habrá que retar a los leones, con armas totalmente inadecuadas para luchar con ellos. Y hará falta un loco que intente la aventura. Un loco ejemplar.*

El Unamuno de la dorada Salamanca y la luz de Castilla que ha ido leyendo a Costa y cargándose de intrahistoria, parece recoger en algo la voz del mítico tarteso Habis de Costa, aunque antirregeneracionalmente había escrito en 1898, en *La vida es sueño: Retírese el Don Quijote de la Regeneración y del Progreso a su escondida aldea a vivir oscuramente, sin molestar al pobre Sancho el bueno... sin intentar civilizarle, dejándole que viva en paz y en gracia de Dios en su atraso e ignorancia.* Es el mismo Unamuno que, como amigo, escribirá en 1911 su ensayo *Sobre la tumba de Costa* y que, con Baroja y Azorín, aparece como personaje en *La voluntad* azoriniana, decididos los tres a secundar a Antonio Honrado, o sea Joaquín Costa.

La admiración por Costa es casi común en la llamada Generación del 98, y en su *Debemos a Costa* (1911) Ramiro de Maeztu reconoce la deuda de su generación con el aragonés, precisando: *Debemos a Costa la conciencia de que Europa es un problema que todo español culto ha de plantearse para hallar una solución al problema de España.* Pero esta admiración, que también comparten Galdós y Menéndez Pelayo, que incluso parece tocar al Rubén Darío de *Tierras solares* cuando regeneracionalmente anima a España a levantarse nuevamente, es una admiración que se bifurca en trayectorias individuales que, con la salvedad de Azorín, no quieren clasificarse en acomodada

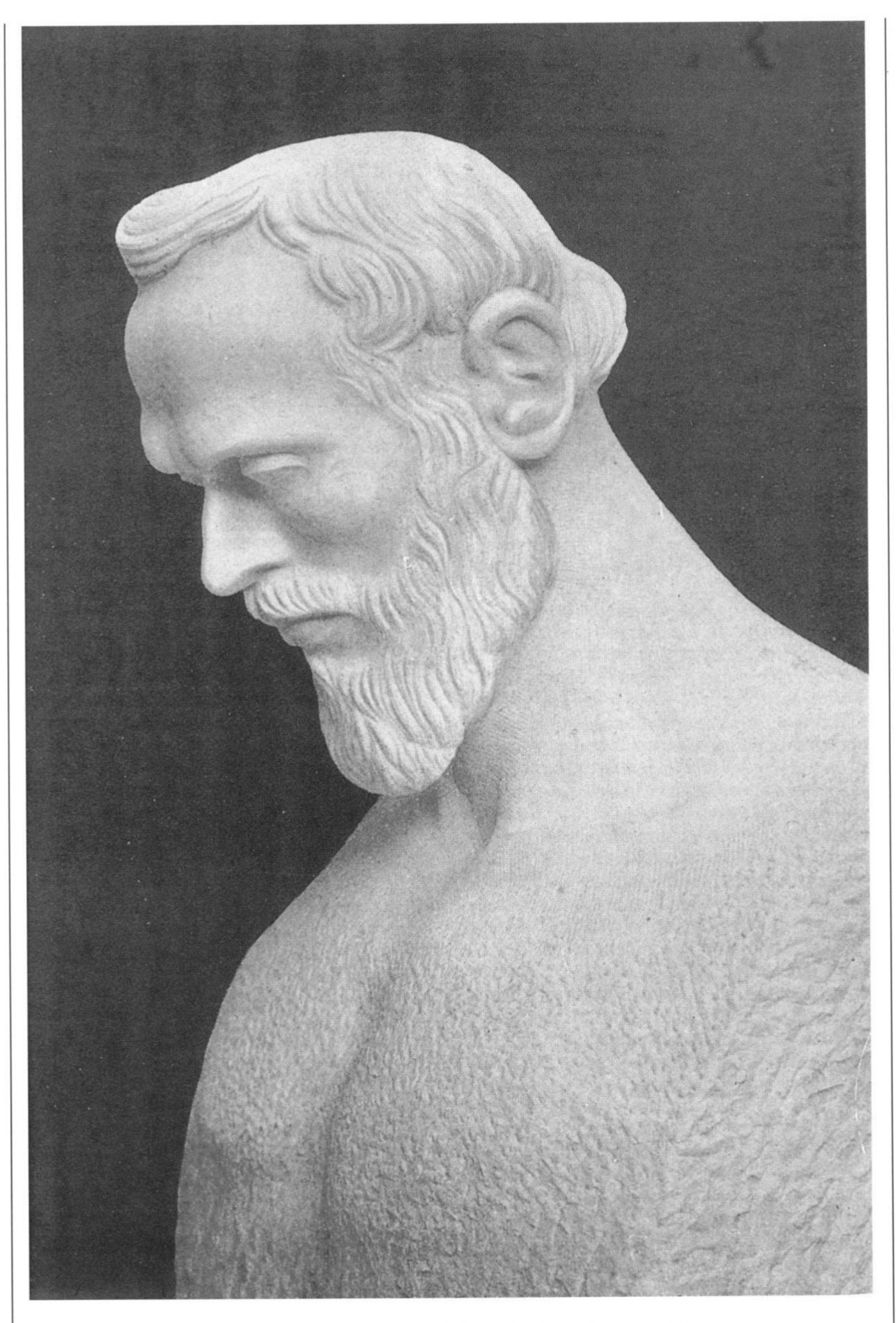
generación. El mismo Angel Ganivet cuando, con motivo de *Granada la bella* quieren rotularlo, muestra su repulsa y por boca de su *Pío Cid* dirá: *Yo soy un hombre y no quiero que me clasifiquen.* Es el Ganivet que en su artículo *Arte gótico,* contrariamente a Baroja, apunta a un primitivismo, como los Machado que se conecta con Ruskin y el prerrafaelismo que irá al modernismo. Y que en 1889, en su tesis doctoral no admitida académicamente, se plantea el problema de la *situación nacional* seis años antes de que Unamuno trace su *En torno al casticismo* y diez antes de que Maeztu publique *Hacia otra España.* Ocho años más tarde, Ganivet publica su *Idearium,* donde analiza que el problema está en el *modo de ser interno del sujeto colectivo.*

Ciertamente que Ganivet, en sus numerosas cartas europeas, muestra coincidencias generacionales como la lectura de un Schopenhauer que gustaba citar en castellano a Gracián. Pero son epístolas que manifiestan la dimensión de un hombre solitario, que siente el vacío de una sociedad optimistamente vacía, y en las que va dejando una problemátca trágica coincidente con la que escribía a Unamuno, según nos dice éste en su prólogo a *El porvenir de España.* Por estas cartas asoma la cita de una novela, que posiblemente sea *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid.* El epílogo final de esta novela, donde un espíritu destructor y amador de los hombres pide una contienda para ver cómo, entre los vapores de tanta sangre vertida, brotan las nuevas flores del ideal humano, expresa bastante cómo *La conquista* es el producto de un estado de ánimo solitario, con sus saltos y contradicciones, que necesitó existirse en Pío Cid y sin hallar descanso.

Ni su *Granada la bella,* ni sus epístolas, ni la nueva salida de Pío Cid, le darán descanso al pesimismo de Ganivet, en su actualidad, por lo que en el *Idearium,* distanciándose de Azorín, escribirá que una nación se compone *no sólo de los vivos, sino de los muertos y de los que no han nacido.* Y falto de compañía, de remedios reales contra la abulia nacional, se irá voluntariamente con los muertos. Falta de una unidad de estilo, como el modernismo, y fraccionada en una individualidad, que contradice el empeño *—laudari a laudato viro—* de Azorín, la llamada Generación del 98 halló tantos destinos como los que van del suicidio de Ganivet a la acomodación discreta de Azorín, pensando todos en España. Acaso, como dije, porque los tiempos eran muy otros de aquel latino en el que Augusto y Mecenas supieron darle a Roma su mítico pasado y su destino para cuando el presente caminara.

Bibliografía

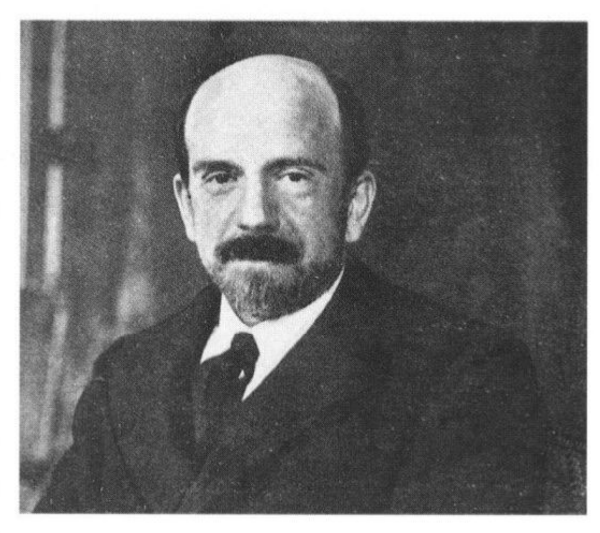
Abellán, J. L., *Sociología del 98,* Barcelona, Península, 1973. Baroja, R., *Gente del Noventa y Ocho,* Barcelona, Juventud, 1965. Carr, R., *España, 1808-1939,* Barcelona, 1969. Fernández Almagro, M., *Historia política de la España contemporánea,* Madrid, Alianza, 1968. Fox, I., *La crisis intelectual del 98,* Madrid, 1976. Laín, P., *La generación del noventa y ocho,* Madrid, Espasa Calpe, 1970. López Morillas, J., *Hacia el 98. Literatura, socedad, ideologías,* Barcelona, 1972. Martínez Cuadrado, M., *La burguesía conservadora, 1874-1931,* Madrid, Alianza, 1973. Miranda, S., *Religión y clero en la gran novela española,* T. d., Madrid, 1983. Pérez de la Dehesa, R., *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98,* Madrid, 1966. Ibíd., *Política y sociedad en el primer Unamuno,* Barcelona, Ariel, 1973. Seco, C., *Alfonso XIII y la crisis de la Restauración,* Madrid, Rialp, 1979. Tuñón de Lara, M., *Costa y Unamuno en la crisis de fin de siglo,* Madrid, Edicusa, 1974. Ibíd., *Medio siglo de cultura española,* Barcelona, Bruguera, 1982. Varela, J., *Los amigos políticos. Partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración,* Madrid, Alianza, 1977.



Izquierda, Antonio y Manuel Machado (*Cosmópolis*, 1929).
Arriba, Ganivet
(Escultura de Juan Cristóbal, *La Esfera*, 1925)

Los hombres del 98





AZORIN

José Martínez Ruiz nace en Monóvar, Alicante, en 1873. Tras estudiar Derecho se dedica al periodismo y escribe folletos de carácter literario y social. De joven muestra actitudes inconformistas y aun airadas contra el orden establecido. En 1902, La voluntad *muestra su madurez y da nacimiento al seudónimo de Azorín. Su producción —novela y ensayo— va perfilando un estilo estetizante y simbólico, basado en una expresión clara y sintética, de frases cortas que le caracterizan. Aproximándose al más declarado conservadurismo, llega a identificarse con los vencedores de 1939. Dentro de la* Generación, *Azorín supone la pirueta ideológica más espectacular. Muere en Madrid en 1967. Obras:* Antonio Azorín, Las confesiones de un pequeño filósofo, Los pueblos, España, Castilla, La ruta de don Quijote, Al margen de los clásicos, Don Juan, Doña Inés *y* El escritor.

PIO BAROJA

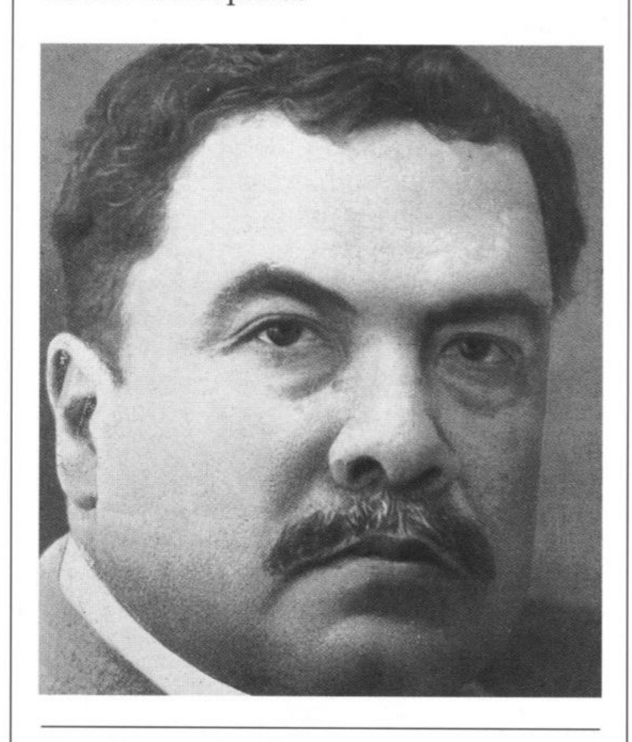
Nace en San Sebastián en 1872 y llega a doctorarse en Medicina. Pequeño industrial, decide consagrarse a las letras con el cultivo de la novela. Su estilo es claro, vigoroso, directo y antirretórico. Su estética combina los mejores elementos de la novela europea del XIX con los procedentes de la tradición clásica nacional. Baroja está considerado como el más vigoroso y rico novelista español de este siglo, con temáticas situadas en variados y sugerentes ambientes. Su especial personalidad configuró una de las presencias clave de toda una época. Muere en Madrid en 1956. Obras: La casa de Aizgorri, Zalacaín el aventurero, Camino de perfección, Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox, *la trilogía* La busca, La feria de los discretos, El árbol de la ciencia, El mundo es ansí, Memorias de un hombre de acción, Las inquietudes de Santhi Andía *y las memorias* Desde la última vuelta del camino.



JOAQUIN COSTA

Nace en Monzón, Huesca, en 1846. Es un acabado arquetipo del autodidacta capaz de alzarse con su propio

esfuerzo desde sus humildes orígenes. Jurisconsulto, político e historiador, entre 1894 y 1904 vive una etapa de gran actividad. Es el más destacado impulsor del espíritu regeneracionista de la España de fin de siglo. En su afán por conseguir la modernización del país ataca directamente al viejo sistema del caciquismo, culpable del general atraso y estancamiento. Costa exigía un gobierno del pueblo por el pueblo pero sin parlamentarismo. La complejidad de su pensamiento ha hecho que sea considerado como un precursor del fascismo, algo que no es totalmente cierto y sí una inadecuada interpretación. Muere en su retiro de Graus, en 1911. Obras: Colectivismo agrario en España, El problema de la ignorancia del derecho *y* Oligarquía y caciquismo como la actual forma de gobierno en España.



RUBEN DARIO

Félix Rubén García Sarmiento nace en Metapa, Nicaragua, en 1867 y muy joven entra en el ámbito poético por la vía del simbolismo francés. Corresponsal de prensa, desempeñará más tarde varios puestos diplomáticos. En Madrid y París se relaciona con lo más destacado de los sectores intelectuales. Su obra Azul, *de 1888, lo consagra como poeta y da nacimento al movimiento modernista. Los rasgos más sobresalientes de la poesía rubeniana son la libertad del arte, la exaltación de la sensibilidad, el gusto por lo exótico, el esteticismo y el sensualismo, la búsqueda del arte por el arte... Muere en León, Nicaragua, en 1916. Obras:* Los raros, Prosas profanas, Cantos de vida y esperanza, Canto a la Argentina, Poema de otoño y otros poemas *y el volumen* Historia de mis libros, *breviario de la estética modernista.*



ANGEL GANIVET

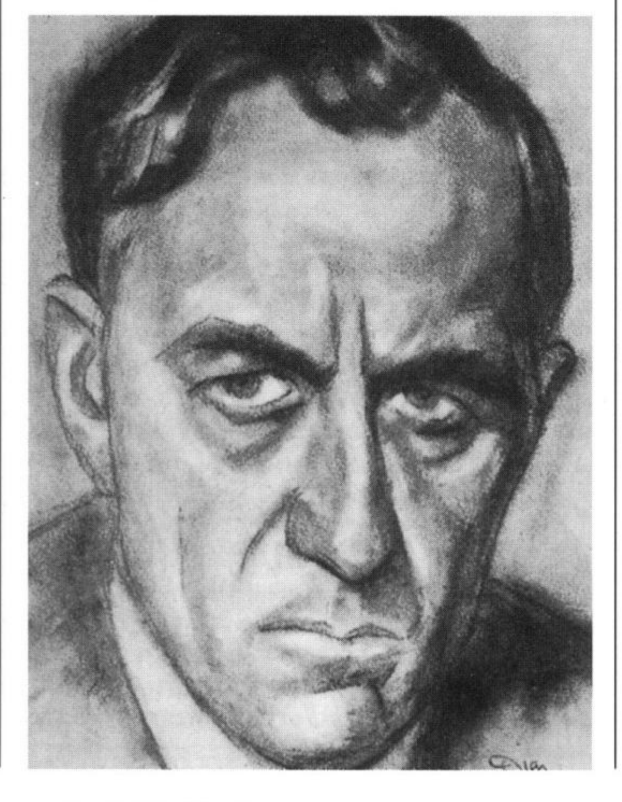
Nace en Granada en 1865 y estudia Letras y Derecho. Su estrecha relación epistolar con Unamuno le acerca a la preocupación por los problemas de España. Miembro del cuerpo diplomático, es sucesivamente vicecónsul español en Amberes en 1892, y cónsul en Helsinki —1895— y Riga —1898—. Ganivet está considerado, junto con el catedrático de Salamanca, como el plasmador material de muchas de las ideas regeneracionistas de las que bebería su generación. Murió en 1898, arrojándose a las aguas del Dwina. Obras: Granada la bella, *la novela* Los trabajos del infatigable creador Pío Cid, Cartas finlandesas, Hombres del Norte, Idearium español *—compendio de su pensamiento regeneracionista— y* El porvenir de España, *que es el conjunto de su correspondencia con Unamuno.*

ANTONIO MACHADO

Nace en Sevilla en 1875 y se forma en la Institución Libre de Enseñanza. Hace su entrada en los ámbitos poéticos de la mano del Modernismo, y ya muy joven publica sus primeros libros

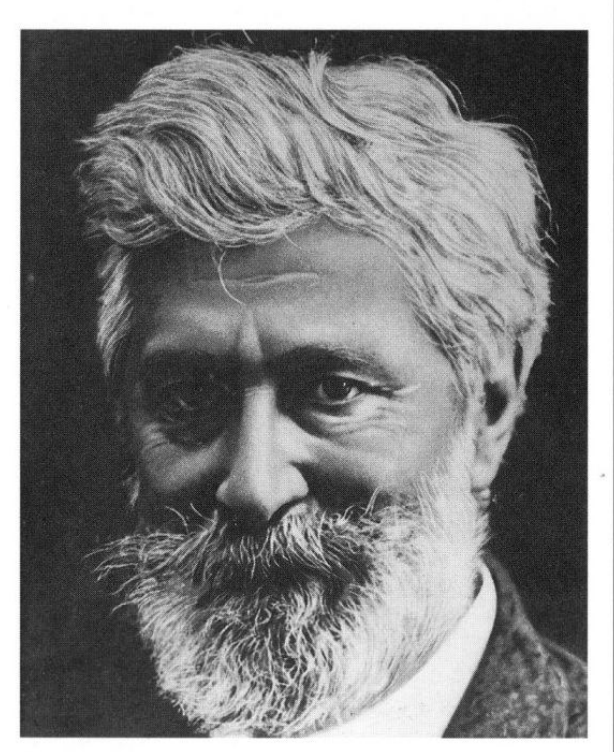


en verso. En 1907 es catedrático de lengua francesa y se instala en Soria. Las demás etapas —Baeza, París, Segovia— se ven jalonadas por una creciente celebridad en el campo literario. Magnífico cantor del campo castellano, se convierte durante la guerra de 1936 en una verdadera conciencia cívica de la amenazada República. Muere en 1939 en el exilio francés, como consecuencia de la derrota. La poesía de Machado —sobria, serena, intimista, dotada de alto sentido comunitario— es una de las cimas de la creatividad hispana. Su accesibilidad y cercanía a la realidad han fomentado una amplia difusión. Obras: Soledades, galerías y otros poemas, Campos de Castilla, Nuevas canciones, Poesías completas *y la original* Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo.



RAMIRO DE MAEZTU

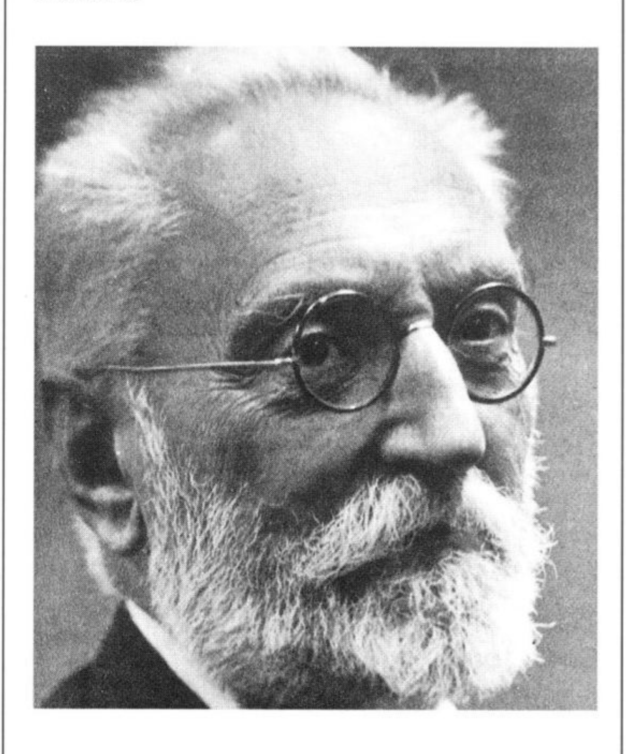
Nace en Vitoria en 1874, en un entorno familiar culto y cosmopolita que decide su futura formación. A partir de 1893 comienza con regularidad su tarea periodística en algunos de los mejores diarios del país. Al mismo tiempo se relaciona con destacados intelectuales jóvenes, como Baroja y Azorín. Concienciado acerca de los problemas de que adolece España, se convierte en uno de los más decididos partidarios del regeneracionismo europeizante. Ideológicamente va adoptando posturas crecientemente conservadoras, que le llevarán a colaborar con la dictadura de Primo de Rivera. En 1931 funda la revista Acción Española, *portavoz del partido derechista del mismo nombre. En 1936 es fusilado en Madrid, durante los primeros días de la Guerra Civil. Obras: los ensayos* Don Quijote, Don Juan y La Celestina, *los opúsculos* La revolución y los intelectuales *y* Obreros e intelectuales *y la colección de artículos periodísticos titulada* Defensa de la Hispanidad.



SANTIAGO RUSIÑOL

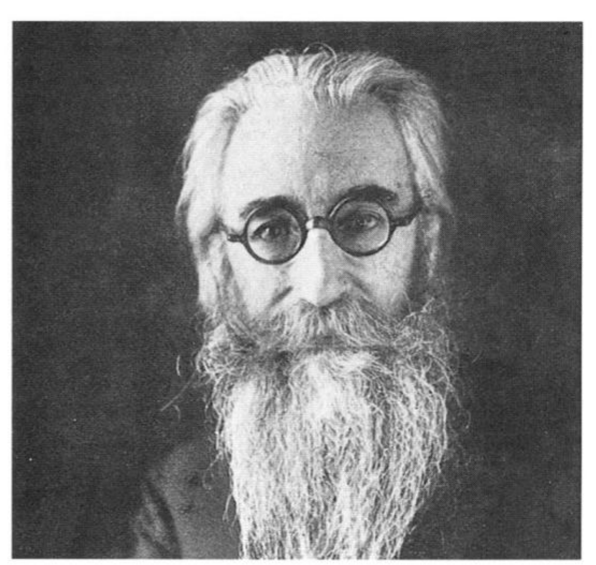
Nace en Barcelona en 1861 en una familia de tradición industrial, y pronto se dedica al cultivo del dibujo y la pintura. Mostrando siempre un mani-

fiesto desdén por lo convencional, se lanza a efectuar largos viajes que le abren nuevas perspectivas en todos los órdenes. Destacada figura del movimiento modernista, es creador del grupo Els Quatre Gats, *fundamental en el renacimiento de la cultura catalana. Su texto* Oracions *—1879— es el verdadero manifiesto del Modernismo español. Siempre muestra su talento satírico y un sentido del humor muy especial y se relaciona con algunas de las más destacadas figuras del mundo artístico de la Europa de su tiempo. Muere en Aranjuez en 1931, cuando pintaba sus jardines. Obras:* L'home de l'orgue, L'alegría que passa, L'illa de la calma *y la más difundida* L'auca del senyor Esteve.



MIGUEL DE UNAMUNO

Nace en Bilbao en 1864, y a partir de 1880 comienza su labor periodística y literaria, que no abandonará hasta su muerte. Catedrático de Griego en la Universidad de Salamanca, alternará su labor docente con la plasmación de uno de los más complejos y originales pensamientos de la cultura hispana. Permanente inconformista, se convierte en un polémico sin tregua de la escena nacional. Ello le llevará al destierro bajo Primo de Rivera. Unamuno es acuñador de algunos términos clave para la interpretación del pasado común: intrahistoria, agonismo... Cultiva la novela, el ensayo, el artículo periodístico, el teatro, la poesía, el libro de viajes. Muere en su Salamanca, en el ostracismo impuesto por la Guerra Civil. Obras: En torno al casticismo, Del sentimiento trágico de la vida, La agonía del cristianismo, Paz en la guerra, La tía Tula, Niebla, Amor y pedagogía, San Manuel Bueno mártir *y un largo etcétera en todos los campos citados.*



RAMON DEL VALLE-INCLAN

Nace en Villanueva de Arosa, Pontevedra, en 1866 y desde un principio se crea una imagen y trayectoria enigmáticas, acordes con el decadentismo finisecular en que nace su obra. Relatos breves, poesía y teatro le convierten en uno de los más originales creadores de nuestra literatura, conservando una plena vigencia hasta hoy. Una de sus creaciones más características es el esperpento, violenta distorsión de la realidad en línea con la idea de la España negra. *Valle es una de las figuras imprescindibles en la escena cultural y en la vida pública en general de las primeras décadas del siglo. Su valor literario, siempre reconocido, no ha dejado de experimentar permanentes valoraciones. Obras: las cuatro* Sonatas, *el ciclo novelístico* La guerra carlista, *la serie de* El ruedo ibérico, *la trilogía dramática* Comedias bárbaras, *el arquetipo del esperpento* Luces de Bohemia, Flor de santidad, Divinas palabras *y la genial novela* Tirano Banderas.